

Camille MANFREDI

**« Rivers of red »
Le Land Art, art de la trace (et inversement)**

Le mouvement du Land Art a officiellement vu le jour au mois d'octobre 1968, lors de l'ouverture au public de l'exposition *Earth Works* à la Dwan Gallery de New York. Les artistes exposés, parmi lesquels Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Walter De Maria et Michael Heizer, s'inscrivaient dans une réflexion non-académique sur la nature de l'expression artistique initiée par les Dadaïstes au début du XX^e siècle et poursuivie par l'introduction de matières molles en sculpture dans les années 1930, puis du machinisme de Tinguely dans les années 1950. Le recours à des matières organiques périssables et à la cinétique rompait alors avec les conventions de la sculpture classique, rupture marquée par l'introduction d'une dimension nouvelle ou quatrième dimension, celle du temps : temps de réalisation de l'œuvre, temps nécessaire à l'accomplissement de son geste, mais aussi durée de vie de la sculpture. Les Land-Artistes de la fin des années 1960 ont conduit cette réflexion jusqu'aux grands espaces vierges de l'Ouest américain, marquant ainsi une volonté de désinstitutionnaliser l'art en rejetant – du moins dans un premier temps – les espaces confinés, esthétisants des musées et galeries¹. Exposées aux éléments, les œuvres recourent dès lors principalement à des matériaux naturels, souvent trouvés sur place. Elles mettent l'accent sur l'aspect participatif à la fois d'un spectateur désormais engagé physiquement dans la production artistique et de la nature, laquelle n'est plus seulement représentée, mais travaillée comme tout ensemble matériau, support et cadre.

Le Land Art américain des années 1960 et 1970 voulait surtout s'opposer aux conceptions évolutionnistes de l'histoire de l'art pour

Camille Manfredi

s'affranchir des divorces assumés entre « High Art » et « Low Art » et, dans une perspective idéaliste kantienne, entre nature et culture. Il réactivait ainsi les conceptions romantiques de l'artiste comme premier interlocuteur de la nature et du sculpteur comme révélateur de forme à partir d'informe. Ces conceptions ont bien évidemment muté au fil des décennies, également en fonction des lieux investis : on distinguera ainsi le Land Art américain – généralement pérenne, bien que la notion de pérennité soit toute relative – des pratiques liées à l'urbain (on pense à Christo et à ses monuments emballés) et de celles plus nettement versées dans l'éphémère des espaces intimes et ruraux d'Europe.

Les décennies passées ont vu le Land Art se diffracter en mouvements tels que le *earth art*, *site-sculpture*, *site-specific art*, *environmental sculpture*, *reclamation art*, *leave-no-trace art* et, en français, l'art *in situ*, art environnemental, art en nature, éco-sculpture, art écologique. Ces catégories, bien que souvent enchâssées, peuvent servir à grader le niveau de radicalité des artistes dans leur réponse aux paradoxes inhérents à la pratique du Land Art : paradoxe entre le minimalisme professé et le monumentalisme de certaines œuvres, entre un art respectueux de l'environnement et simultanément intrusif, entre l'humilité de l'artiste face à la nature et sa prétention à réaliser l'unification nature-culture, paradoxe enfin entre le rejet des espaces muséaux et le retour presque inévitablement opéré, par le biais de ces mêmes espaces, vers les circuits marchands. Parmi les premiers *Earthworks*, la « Gallery Transplant » de Denis Oppenheim (1969) reportait le plan d'une salle du musée Stedelijk d'Amsterdam sur la neige recouvrant des terrains agricoles du New Jersey. L'œuvre éphémère, conditionnée par le redoux qui survint un mois plus tard, ne peut plus être présentée au public que par des reproductions photographiques et cartographiques, autant de traces qui ont depuis fait leur retour dans les musées et galeries, soumis comme il se doit à des horaires d'ouverture et des droits d'entrée. D'autres compromis ont suivi, tels que la création de *sculpture parks*, centres d'art en plein air où les œuvres sont réunies en collections et sont, en fonction des souhaits des artistes, entretenues ou abandonnées

aux éléments, au piétinement des promeneurs esthètes et à l'érosion naturelle.

Le choix de la pérennité ou de l'effacement programmé à court ou moyen terme pose la question de la possibilité d'une « aura » de l'œuvre (le mot est de Walter Benjamin) qui resterait la même qu'elle soit en quatre (*in situ*), trois (*in museum*) ou deux dimensions (photographie) – voire aucune, dans le cas de sa totale disparition. En d'autres termes, qu'est-ce qu'une œuvre de Land Art ? Est-ce l'objet *in situ*, son inscription dans le paysage qui l'accueille ? Est-ce l'idée de l'œuvre ou son souvenir ? Dans ce cas, sous quelle forme ce souvenir peut-il ou doit-il exister, et qui peut légitimement la lui donner ? Est-elle le discours autour de l'œuvre ou tout cela ensemble ? Les réponses sont peut-être toutes contenues dans la notion de trace, le Land Art étant, sans doute plus ouvertement qu'un autre, préoccupé par les idées d'empreinte, de repère, d'indice et d'infime, ainsi que par le jeu de l'absence de la présence, de la trace laissée intentionnellement (« cette œuvre est mienne ») ou de façon fortuite (« cette œuvre m'a échappé »). La présente réflexion se propose de suivre cette trace à travers les quatre grands gestes qui font le Land Art : aller, faire, prélever, nommer. Le travail d'Andy Goldsworthy, Land Artiste de renommée mondiale et aujourd'hui établi en Écosse servira à éclairer ce parcours.

Aller

La marche comme geste artistique, la figure du poète vagabond, Wordsworth et Thoreau ont profondément informé les pratiques de sculpteurs péripatéticiens américains tels que Hamish Fulton et Richard Long. La « Line made by Walking » (1967) de ce dernier illustre une pensée du territoire comme lieu de pérégrination artistique, surface d'inscription et réceptacle du seul stigmatisme minimal, primitif, du passage de l'artiste. De la marche, peut-être parce que dans ce cas précis elle emprunte des chemins qui ne mènent nulle part, Long dira qu'elle est art à part entière, qu'elle lui offre « an ideal means to explore relationships between time, distance, geography and measurement »

Camille Manfredi

permettant de distiller l'expérience autobiographique du lieu. L'œuvre prélève un sillon de nature selon des modalités prises, toujours selon Long, « between two ideological positions, namely that of making monuments or conversely, of leaving only footprints ». Tout le Land Art est contenu dans les déplacements de curseur entre ces deux idéologies, entre la tentation du monument et l'humilité de l'empreinte de pas². *In situ* et dans le cas des lignes ou cercles de Long, l'esthétique de la disparition prend clairement le pas sur la dimension transformative de l'œuvre, l'empreinte étant vouée à disparaître à (très) court terme. L'effet est évidemment tout autre lorsque l'on se place à l'autre bout du spectre, comme par exemple au bord de la longue tranchée du « Double Negative » de Michael Heizer (1969) où le paysage mettra des décennies à adoucir ses cicatrices, c'est-à-dire à effacer la trace encore arbitrairement géométrique du passage de l'artiste. La sculpture qui, selon Deleuze, « aménage des chemins » devient ici chemin en soi en même temps que son étude ; Gilles Tiberghien parle alors d'« hodologie »³. Le matériau-paysage porte l'empreinte du corps et de son intervention, laquelle, selon, les artistes, sera plus ou moins ostensible et plus ou moins médiée par le recours à l'outil (dynamite, bulldozer, main, parole ou seule intention).

L'idée d'une œuvre comme tracé d'un parcours est au centre du travail effectué par Andy Goldsworthy. Né dans le Cheshire en 1956 il vit ensuite successivement dans le Yorkshire, Lancashire, puis en Cumbrie, avant de s'installer dans le comté écossais du Dumfriesshire. Ce progrès vers le Nord, on le retrouve sur ce qu'il nomme sa « piste » (« the markers to my journey »⁴) sous la forme de ces « pine sculptures » qui sont devenues sa signature et dont le plus septentrional exemplaire se trouve à l'entrée Est de Penpont, petit village d'Écosse où l'artiste est établi. Appelées tantôt « cônes », « graines », « cairns », « gardiens », « sentinelles » et « maisons », elles dessinent en pointillés le parcours de vie emprunté par l'artiste, parcours qui se surimpose même sur certaines de ses portions aux grandes voies de transhumance des Lowlands écossaises et du Nord de l'Angleterre. L'objet artistique comme fléchage

de parcours et sculpture indiciaire est aussi « marqueur de site »⁵, marqueur de halte, certaines sculptures étant protégées par des enclos de pierres sèches reconstruits à partir de ruines (d'autres traces) sur les lieux de regroupements des troupeaux. Ces empilements semi-pérennes, dans le dialogue qu'ils initient entre le mouvement et la stase, entrent en résonance avec une autre figure récurrente chez Goldsworthy, la « rain shadow » qu'il pose sur chaque lieu d'intervention. Preuve de son passage et équivalent en Land Art du gisant, l'ombre sèche laisse sur le sol, un court instant, la trace fantôme d'une syncope dans le parcours et le travail de l'artiste, sorte de méta-*memento mori* soumis à un degré de finitude plus élevé encore que celui de son sujet. Icône d'absence, mais aussi signature éphémère, l'ombre fait du temps passé par l'artiste sur le lieu une œuvre en soi, immatérielle et silencieuse.

Un aphorisme fameux de Hamish Fulton disait « No walk, no work », sans préciser néanmoins si la rétribution qu'est l'œuvre est donnée à l'artiste ou à celui qui fait l'effort de partir à sa recherche. Depuis la « Jetée en Spirale » de Smithson (1970), l'œuvre de Land Art, à condition du moins qu'elle ne soit pas éphémère, demande à être investie physiquement, qu'il s'agisse pour le spectateur de répéter le mouvement sculpté ou de partir, à pied, chercher l'art là où il se cache. L'œuvre exige ainsi une préparation, une mise en disponibilité de la pensée par l'exercice du corps dans ce qui pourra même parfois toucher à l'engagement physique. Par le repos contemplatif qu'elle offre au marcheur, l'œuvre-paysage se présente donc comme une destination, une récompense donnée au terme d'un effort physique et mental qui permet l'inscription progressive de l'œuvre dans le corps de son spectateur, réplique de cette même inscription dans le corps de l'artiste.

Le rapport coopératif complexe entre l'œuvre, l'artiste et le public est particulièrement bien illustré par l'installation de Goldsworthy intitulée « Striding Arches » et localisée en pleine nature à quelques kilomètres au Nord de Dumfries. Les arches font écho à d'autres installations jumelles construites aux États-Unis, au Canada et en

Camille Manfredi

Nouvelle-Zélande, marquant symboliquement les grandes vagues d'émigration de la population écossaise depuis les Lowland et Highland Clearances du XIX^e siècle. Construites en grès du Dumfriesshire, taillé dans des blocs rappelant les lests embarqués sur les navires, les sculptures signalent à la fois l'ancrage dans le lieu originel (le poids et la densité de la pierre) et la mobilité des populations (l'envolée de l'arche). L'ensemble de Cairnhead est composé de quatre arches, dont l'une est à demi enclose dans une ancienne étable, The Byre, accessible par un chemin forestier. Les arches de Colt Hill, Bail Hill et Benbrack sont situées au sommet de collines environnantes en un geste de triangulation, puisque chaque arche sommitale est visible depuis les deux autres. Elles sont néanmoins invisibles depuis le fond de la vallée et – vœu de l'artiste – aucun panneau indicateur ne vient non plus les signaler. Deux d'entre elles sont placées sur le sentier de randonnée, relativement fréquenté par les randonneurs, du Southern Upland Way. La troisième arche, invitation à l'alléchante *Freedom to Roam*, sera rendue au fil des ans de plus en plus accessible grâce au sentier qui sera tracé par les curieux. Le geste de l'artiste, de l'aveu même de Goldsworthy, se limite alors à « commencer l'histoire du chemin qui sera réécrite par chaque personne qui s'y engagera ». Reste que si notre parcours est partie intégrante de l'œuvre, seuls ceux qui auront préalablement lu Goldsworthy ou écouté l'entretien mis en ligne sur un site internet confidentiel⁶ en seront conscients et participeront de l'intentionnalité qui caractérise la démarche artistique. Ceux-là marcheront *dans* l'œuvre ; les autres marcheront *vers* elle. De la même manière que nous serons silencieusement invités à ajouter une pierre aux cairns disséminés sur le territoire, le sens que nous donnons à notre participation à l'œuvre et la part de présence que nous laissons sur site – notre trace – demeurent à notre entière discrétion.

L'espace scandé de telles « sculptures promenades »⁷ ou *sculpture trails* est donc à envisager plus comme une mise en œil qu'une seule mise en jambes : si ces parcours s'inscrivent généralement dans une démarche de développement touristique, les œuvres qui les jalonnent réaffirment à chaque fois le paysage comme objet esthétique, un lieu

investi de subjectivité et dans lequel coexistent éléments naturels et systèmes culturels. C'est cette notion de « permaculturalité » (le néologisme est de Nils-Udo), c'est-à-dire celle d'une sympathie mutuelle et d'un enchantement réciproque entre nature et culture, qu'il s'agit désormais d'aborder.

Faire

Pour Tzvetan Todorov, « l'art nous donne la mesure du jugement que nous portons sur la beauté naturelle »⁸ ; le Land Art tendrait presque à vouloir tester l'affirmation contraire, selon laquelle la beauté naturelle pourrait nous donner la mesure du jugement que nous portons sur l'art. La question du « faire » est alors centrale : si certains comme Nils-Udo prétendent mettre leur art au service de la nature et non l'inverse, la recherche du degré minimal d'intervention plastique relève plus souvent de l'utopie ou de l'engagement écologique que de la recherche du beau à proprement parler. L'intérêt des Land Artistes pour la sylviculture et la mutation du plasticien en poète jardinier font déjà glisser la nature vers le paysage et la révélation du beau vers l'organisation du lieu. Les ensemencements de Denis Oppenheim, les sculptures sociales en forme de plantations de Joseph Beuys (« 7000 chênes », 1982) ou les infléchissements arboricoles de David Nash témoignent déjà clairement du fait que l'œuvre est acte avant tout. Pour Nash, la conciliation de l'ingérence humaine et de la beauté naturelle est avant tout rhétorique puisque la nature est conçue comme verbe et qu'il ne s'agit pour l'artiste que de « planter et faire pousser l'art » dans le seul but de sublimer les énergies (croissance, sédimentation, décomposition) que génère, seul, le lieu.

Le rêve d'une conversation avec la nature et d'un travail instinctif avec le paysage identifie clairement des idéaux : l'idée d'un « partage de la signature »⁹ pour Gilles Clément, d'une « relation d'appartenance réciproque »¹⁰ pour Gilles Tiberghien ou d'une confiance mutuelle pour Andy Goldsworthy. La réalisation de cet idéal passe par l'emprunt de formes mathématiques vérifiées par le nombre d'or et la suite de

Camille Manfredi

Fibonacci, formules qui sont susceptibles de faire la preuve d'une harmonie de contact entre la nature et le geste de l'artiste. L'hélice ou la spirale est ainsi un motif universel de croissance et de mouvement fréquemment utilisé dans le Land Art, qu'il s'agisse de reproduire une crosse de fougère, une carapace de nautilus (Goldsworthy) ou les tourbillons qui selon la légende alimentent le Grand Lac Salé de la « Spiral Jetty » de Smithson. L'inscription de l'œuvre d'art dans un mouvement de croissance sans fin atteint alors le double objectif de célébrer à la fois (depuis la culture) la perfection de la nature et (depuis la nature) le désir de connaissance de l'artiste. Andy Goldsworthy dit de son art qu'il est une quête de « l'essence du mouvement, du changement, de la fluidité et du temps »¹¹. Il est donc comparable à une démarche d'étude scientifique de détection cherchant à percer les secrets du lieu, à éprouver la manière dont ce lieu résiste à l'œuvre.

Goldsworthy érige des cairns en bord de mer et des igloos de bois flotté pour les offrir à la marée, des rideaux de tiges suspendus aux branches d'un arbre pour tester leur résilience face à l'eau, le vent ou la lumière. Ses sculptures flottantes, radeaux de feuilles, de pétales¹² ou de bois ainsi que ses boules de terre rouge compressée permettent de confier à l'eau vive des objets de substitution pour le corps de l'artiste, sortes d'émissaires qui viennent aussi tracer, en le colorant, le chemin qu'emprunte la rivière. De ce chemin, Goldsworthy dit qu'il est l'essence, la « vérité » de la rivière, au point que, dans ses écrits et entretiens, les trois termes deviennent parfaitement interchangeables. Par un effet de reconnaissance et d'identification, l'usage de la couleur rouge dans les séries de « Chaudrons » de Goldsworthy permet la connaissance du rouge dans le corps de l'artiste, dans une parfaite réalisation de ce que Lyotard appelle un « trou de violence ombilicale ». Ce rouge qui est obtenu à partir des pierres ferrugineuses trouvées dans le lit de la rivière ou des feuilles d'automne est à comprendre comme une preuve de l'énergie et du mouvement constant de la nature ; ce rouge est l'œuvre en soi, puisque l'œuvre est l'accession à la vérité du changement – « river of growth ».

Des Chaudrons de Goldsworthy au mur-rivière qui serpente entre les arbres de la forêt de Grizedale, une transformation culturelle¹³, une artialisation a toutefois bien lieu, qui embrasse la destinée entropique de l'œuvre abandonnée aux éléments, aux chutes d'arbres et à la mousse. Quand des artistes tels que Goldsworthy ou Heizer s'opposent à l'entretien de leurs pièces, c'est dans une volonté assumée de laisser l'œuvre accomplir son histoire et son destin, celui non d'une disparition *dans* mais d'une assimilation *par* la nature. « Même quand il n'en restera plus qu'un alignement de débris, [le mur] demeurera complet, achevé »¹⁴ : l'objet d'art disparaîtra, l'œuvre et, peut-être plus essentiellement encore, son histoire resteront.

Si l'on ajoute cet idéal de dématérialisation de l'œuvre, c'est-à-dire d'une trace devenant superflue, à la quête de la vérité énoncée plus tôt, on en revient à l'idée avancée par Heidegger dans « L'origine de l'œuvre d'art » : il s'agit de « laisser en quelque sorte le champ libre aux choses, pour qu'elles puissent manifester leur choséité sans aucun barrage »¹⁵. On pense alors aux sculptures sans sculpteur de Paul-Armand Gette qui désigne un rocher comme œuvre et le laisse en l'état. En 1991, à l'invitation des conservateurs du bois de sculptures de l'île de Vassivière, Gette fait la proposition suivante : il choisira un bloc de granit et tracera autour un disque virtuel de 25 mètres de rayon qui devra rester vierge de toute intervention. Si le projet avait été accepté – ce ne fut malheureusement pas le cas – l'œuvre aurait été le déplacement du « faire » vers la décision de *ne pas faire*. On en revient à Heidegger :

Quelqu'un qui devait s'y connaître, Albert Dürer, ne disait-il pas comme on sait : "Car, en vérité, l'art y est, dans la nature, et celui qui d'un trait peut l'en faire sortir, il le tient" ? Faire sortir signifie ici faire apparaître le trait, et le tracer à la plume sur la planche à dessin. Mais voici aussitôt la contre-question : comment le trait peut-il être tracé s'il n'apparaît pas comme trait de lumière, c'est-à-dire, dès l'abord, comme combat entre mesure et démesure grâce au projet créateur ? Il y a assurément dans la nature un tracé, une mesure et des limites auxquels est liée une possibilité de production à l'ouvert : précisément l'art. Mais il est aussi certain que cet art

Camille Manfredi

dans la nature ne devient manifeste que par l'œuvre, parce qu'il est originellement chez lui dans l'œuvre.¹⁶

L'œuvre de Land Art éphémère, et plus encore quand elle pousse cette éphémérité jusqu'à n'être plus que décision, c'est-à-dire tracé sans trait, œuvre sans production, n'est-elle pas par excellence « l'art dans la nature » dont parle le philosophe ? La question, autrement posée, est la suivante : si l'on admet que le Land Art (ou l'art tout court ?) est la mise en œuvre de l'art dans la nature, à quel moment cet art dans la nature devient-il manifeste ? Tout Land Artiste entend l'appel des extrêmes : d'un côté, l'idée que la fin de l'art justifie les moyens – le recours par Smithson et Heizer à la dynamite et aux bulldozers pose évidemment la question de l'éthique environnementale –, de l'autre, l'idée que « la nature est art, bien qu'elle n'ait même pas besoin de cette caractérisation »¹⁷. Cette dernière affirmation conduit à son tour à deux types de propositions : l'abstention de Gette, qu'elle soit ou non guidée par des valeurs écologiques, et la disparition du concept de trace en faveur d'une forme de minimalisme décoratif qu'on va trouver, par exemple, dans certains micro-paysages de Nils-Udo.

Semblant à l'occasion hésiter entre les deux, Goldsworthy travaille des matières non nobles telles que celles prélevées sur des carcasses d'oiseaux ou de moutons et assemblées *in situ*, avec les désagréments visuels et olfactifs que l'on devine. Ses « Sheep paintings » peints au sabot à partir de tourteaux de nourriture ovine et de déjections animales signalent sa volonté d'inscrire son art dans des réalités sociales telles que les pratiques agricoles ou l'épidémie de fièvre aphteuse qui frappa la Grande Bretagne en 2001. Loin des grands espaces sauvages américains ou australiens, le Land Art de Goldsworthy se pratique dans les paysages ruraux de Cumbrie et d'Écosse et doit donc composer avec une mémoire sociale qui permet la réconciliation de l'art, du pragmatique et de la volonté de préservation¹⁸. La recherche de la « moutonitude » du lieu (« river of sheep », dans les termes de l'artiste) le fait élaborer des œuvres dont le but avoué est tout autant de semer des objets esthétiques sur le territoire que de lutter contre la détérioration

des structures déjà inscrites dans l'histoire du lieu. Les enclos des « 100 sheepfolds » construits en Cumbrie sur treize années ont ainsi fourni des emplois aux murailliers locaux et ont retrouvé leur usage pastoral, puisqu'ils sont mis à disposition des propriétaires de troupeaux.

Lorsqu'il monte un mur de l'autre côté de l'Atlantique, Goldsworthy utilise des pierres peut-être déjà assemblées autrefois par des immigrants venus d'Écosse ; depuis son atelier de Penpont, il constate chaque jour l'empreinte qu'ont laissé sur le paysage les hommes qui sont partis et les bêtes qui les ont remplacés. Travailler dans ces empreintes est alors une manière de réveiller les ruines et la mémoire du lieu, en évitant toutefois soigneusement de transformer le paysage en mausolée¹⁹. Les enclos, mais aussi les œuvres plus éphémères telles que les pierres laineuses et les murs de séparation surlignés de laine veulent ainsi raconter l'histoire écrite sur le lieu par les moutons. « They have left their story written in the place » salue Goldsworthy dans *Rivers and Tides* : les œuvres deviennent témoignages, indices archéologiques à prélever et à lire.

Prélever

L'œuvre éphémère inamovible ou retirée à l'extrême ne peut être connue que lorsqu'elle est reproduite par le biais de la photographie ou de la vidéo. L'idée séduisante avancée par Colette Garraud pour qui « l'œuvre existe avant tout pour les yeux du lieu auquel elle appartient »²⁰ se conforme finalement assez mal au besoin social et intellectuel qu'ont les artistes de montrer leurs réalisations au sein des institutions publiques. La capture photographique, si elle a vocation à conserver l'œuvre, n'est pas moins opération technique et acte stratégique qui suppose une série de décisions portant sur le cadrage, la ligne de fuite, le temps d'exposition, le numérique ou l'argentique, le format et l'encadrement ou non de l'objet final. En la re-médiatisant, la photographie comme métaphore de mémoire dématérialise l'œuvre et la dé-place vers un lieu imaginaire où le spectateur pourrait être témoin oculaire, dans le sens qu'y met Ernest Gombrich, de l'épiphanie ainsi

Camille Manfredi

rapportée. La photographie de l'œuvre n'est pas l'œuvre en soi, et si elle en est la trace dans le sens où elle la rend visible, elle est aussi un « instrument mélancolique »²¹ et le signe de l'absence de cette part intransmissible liée au contexte spatio-temporel et à l'expérience multi-sensorielle du lieu. D'un autre côté, la photographie est empruntée à l'œuvre, mais elle en est aussi une autre, une sculpture photographique où la nature n'est plus que matériau visuel et où le geste (le *clic*) de l'artiste est artialisé à son tour²². Incapable selon Walter Benjamin de ne pas transfigurer, la photographie impose en effet de nouveaux codes qui en font « autre chose » qu'un objet purement documentaire. La photographie n'est pas qu'une preuve, elle est une construction esthétique à part entière, ce qui est d'ailleurs assumé par les artistes qui protègent leurs photos par des *copyrights* (se repose alors la question de la gratuité de l'œuvre) ou les promeneurs photographes amateurs qui vont jusqu'à signer les clichés, souvent retouchés, pris d'une sculpture qu'ils n'ont pas réalisée... autrement bien sûr qu'en étant là pour la (rece)voir.

De tels processus de duplication sont toutefois impossibles dans le cas de sculptures-performances où à l'objet s'ajoute une mise en scène du corps humain, comme dans les images archétypales (*Nids*, *Chrysalide*) de Nils-Udo. Autre exemple, les « Lancers » de terre, de poussière, de neige ou de bâtons de Goldsworthy, où l'œuvre est capture de l'instant, où le geste atteint son apex, laissant le « reste » (l'avant, l'après et l'autour) dans le domaine de l'implicite. La performance se décompose en clichés arrangés chronologiquement et remettant artificiellement l'œuvre en mouvement, sorte de compromis entre la présence directe et ce vers quoi la photographie tend : le reportage filmé.

Le documentaire *Rivers and Tides* dédié au travail de Goldsworthy et réalisé en 2001 par Thomas Riedelsheimer complique encore plus les choses : *Rivers and Tides*, qui est une trace et aussi une œuvre (de Land Art ?) en soi, se présente comme un « film photographique », puisqu'il consiste pour partie en des *travellings* sur des photos prises par Goldsworthy de ses œuvres *in situ*. L'expression tend aussi à suggérer qu'il reviendrait au spectateur d'isoler, au sein des prises de vues,

l'image qui selon lui rendrait le mieux compte du travail de l'artiste. Une séquence nous montre Goldsworthy tentant bien laborieusement de monter un cairn ovoïde sur une grève. Jouons le jeu : où et quand est l'œuvre ? Est-elle dans les contraintes imposées à l'artiste par le lieu (trouver des pierres, travailler contre la marée) ? Est-elle dans l'effondrement répété de la structure et l'éternel recommencement, parfaitement sisypheén, de la même tâche d'empilement ? Est-elle dans les gros plans sur les mains écorchées de l'artiste, ou dans cette phrase, « this is intensely disappointing », prononcée avec un flegme admirable au quatrième échec ? L'objet devient-il œuvre quand le travail se fait participatif, après que Goldsworthy a intimé au caméraman de poser son appareil et de se rendre « utile » ? Quand la dernière pierre est posée ? Quand les eaux montent puis se retirent, restituant le cairn, transformé, à l'artiste ? Ou l'œuvre est-elle tout cela ensemble, la sédimentation de toutes ces traces dans le film ? Mais peut-être qu'elle est encore ailleurs, dans les pierres, sans doute éparpillées, qui jonchent cette grève où moment où nous parlons. Ou dans cette autre épiphanie saisie sur la pellicule, quand une Heilan Coo, prenant le cône pour un arbre, se gratte le flanc contre ses pierres... Si l'on pose la question à Goldsworthy, la réponse est invariablement la même : « the real work is the change ».

Transmettre ce changement est problématique : la photo choisit, la vidéo dilate, la carte et le dessin préparatoire fictionnalisent, l'objet témoin échantillonne, les parcs privés²³ muséalisent. La recherche d'un mode satisfaisant de transmission a conduit Goldsworthy à collaborer avec le Cirque du Soleil en 1998 et la chorégraphe Régine Chopinot qui cosigne les deux ballets *Végétal* (1995) et *La Danse du Temps* (1999). Depuis les années 2000, Goldsworthy est toutefois revenu vers l'écrit et la photographie, selon lui le meilleur moyen qu'il ait trouvé de « parler » de sa sculpture²⁴. Le langage, dernier geste du Land Art ?

Nommer

L'art en nature est généralement perçu comme une expérience contemplative et transcendante censée permettre d'entrer en intelligence

Camille Manfredi

avec le monde sans se l'approprier par le médium du langage. Les Land Artistes se sont souvent montrés méfiants à l'égard des mots : Richard Long usait ainsi de titres uniquement dénotatifs indiquant la date, le lieu et la durée de sa marche. Certains ne mentionnent que les matériaux utilisés, dans un effet de redondance volontaire avec la photographie, quand d'autres (Nils-Udo, *Chrysalide*) utilisent le texte comme connotation. Dans le cas de Goldsworthy, les légendes font partie intégrante de la sculpture : les mots recontextualisent en mentionnant par exemple le passage d'un serpent ou d'un lézard – ces épiphanies que l'artiste qualifie d'« instants impossibles » – ou en réintégrant l'œuvre dans un récit : ainsi la photographie d'une œuvre réalisée à Scaur Water en 1991 porte la longue mention, qui apparaîtra ou non en fonction des galeristes ou des éditeurs de beaux livres, ce qui souligne l'ambiguïté de la trace écrite, prise entre l'indispensable et le superflu : « Glaçons collés à un rocher – exécuté en 3 jours. / Le premier je suis tombé à l'eau, le second j'ai trouvé des glaçons plus longs. / Le troisième, de la gelée forte ».

Les relations entre le Land Art et l'écrit ont été théorisées par Robert Smithson dans ses essais « Language to be looked at and/or things to be read » (1967) et « Hidden trails in art » (1969) : le texte, comme également ces deux métaphores du lieu que sont la photographie et la carte y rejoignent ce que Smithson identifie comme le « Nonsite »²⁵, c'est-à-dire le jeu entre présence et absence, implicite et explicite. Il est encore question de trace, puisqu'il s'agit de reconnaître, entre les divers média, lequel est le reflet de l'autre et quel type de dialogue peut s'instaurer entre le champ visuel et le champ littéraire. Le décloisonnement entre des champs esthétiques jusqu'alors gardés soigneusement distincts signale l'émergence du postmodernisme et l'inscription du Land Art dans une réflexion portant sur les interactions ou hiérarchies entre le textuel et le visuel. Cet événement esthétique majeur conduira des Land Artistes à court-circuiter le système œuvre-photographie-texte pour installer voire enterrer (dans le cas des « Buried Poems » de Nancy Holt, 1969-1971) des mots dans le paysage à la manière d'objets : ces mots seront à décoder de manière différente du système signifiant-signifié

conventionnel, car ils sont localisés dans la zone de contact entre, pour reprendre Lyotard, l'« extériorité profonde », opaque, de la figure et l'« extériorité plate » du discours²⁶.

L'exploration de cet espace de désignation est conduite par les Land Artists lexiconographiques tels que Paul-Armand Gette et, par effet de citation, Anne Bevan qui collabore en 2002 avec la romancière Janice Galloway à l'installation verbo-visuelle *Moon Pool*, dans le parc de sculptures de Tyrebagger. Également en Écosse, Ian Hamilton Finlay montre un intérêt marqué pour le texte, la typographie et la poésie concrète qui fusionne les influences du Bauhaus, de Lewis Carroll et d'Apollinaire. Dans son jardin-temple de Little Sparta dans le Lanarkshire, il grave des monostiches et des acrostiches sur des échalis, bancs et ponts, jouant sur la géométrie des mots et leur capacité à épouser tous les supports et faisant du jardin un espace de pensée poétique, philosophique, voire politique²⁷. Dans le même ordre d'idée, David Buckland projette ses *Ice Texts* sur les parois de la banquise dans une démarche qui se veut esthétique et écologique, puisqu'il s'agit de dénoncer le réchauffement climatique. Sans douter de sa sincérité, on peut tout de même questionner la démarche, puisque la réalisation de l'œuvre suppose un nouvel *usage* de l'environnement (ici comme écran) et a incidemment laissé une empreinte carbone sur le lieu même que cette œuvre voulait protéger.

Les paysages de mots de Hamish Fulton et les *Textworks* de Richard Long permettront peut-être de boucler la boucle. Le Land Art partait d'une volonté de rompre avec le paysage peint ; le retour forcé vers la représentation par le biais, entre autres, de la photographie, a pu corrompre cet idéal d'un art en sympathie avec la nature et suggérer une forme de Land Art qui passerait outre la représentation iconographique (relevons toutefois l'usage de la couleur et de la typographie chez Long) et les codes culturels qu'elle impose. L'art se loge alors dans le rendre compte non plus du lieu mais de l'expérience du lieu, dans une forme de *Land Writing* qui serait la représentation d'une œuvre sans l'œuvre, un souvenir sans son événement : une trace sans la dépression de l'empreinte.

Camille Manfredi

Cette recension des lieux d'intervention du Land Artiste (le site, le corps, l'image et le texte – regroupés sous le terme smithsonien de « Nonsite ») montre que si l'œuvre se donne pour vocation de « faire sortir » l'art de la nature, cette mise en lumière ne peut passer que par la trace, c'est-à-dire par l'ombre. Cette trace est un vecteur tout autant de connaissance que de perplexité, puisqu'elle réactive à chaque fois des problématiques liées à sa transmission et à son déchiffrement, mais aussi au possible ou à l'impossible accord entre l'œuvre de l'homme et celle de la nature. Le Land Art repose d'emblée et de manière frontale la question de ce que nous voyons lorsque nous regardons une œuvre : au-delà de la question « s'agit-il du travail d'un peintre, d'un paysagiste, d'un artisan, d'un ingénieur ? », est-ce la trace laissée par l'art sur la nature ou la traduction de la nature en geste artistique ? Trace ou traduction, la démarche implique de toute façon une déperdition qui, Lyotard l'a bien exprimé, « creuse une énigme » et transforme l'objet en signe.

L'art habite peut-être dans ce que l'œuvre n'a pas réussi à faire, là où elle n'est pas parvenue à aller, ce qui n'a pas pu être prélevé ou mis en mots. Dans ce cas, l'œuvre ne nous restitue pas le monde (Heidegger) – Elle nous en prive, sorte d'hommage au fait que la nature résiste à l'hommage. L'œuvre de Land Art fonctionne alors comme une balise : voici le point de l'espace où l'artiste est intervenu, voici le morceau de monde qu'il a prélevé. Certains y verront un vol, sinon, ce qui est un autre type de trace, une pollution. Plus nettement encore depuis les années 1990 et l'avènement de l'art écologique, le Land Art, et c'est ce qui fait son originalité, est littéralement occupé par la question du seuil de visibilité ; c'est ainsi le seul art plastique dont on peut se demander s'il doit se voir ou non.

Mais en juste retour des choses, l'art en nature peut aussi devenir nature en art, quand l'énergie du lieu qui convergeait vers l'œuvre est redistribuée par l'œuvre vers le lieu qui l'accueille : c'est le cas lorsque l'art réhabilite des sites militaires ou industriels (on pense au « reclamation art » d'Ulrich Rückriem qui investit d'anciens sites miniers) ou quand la présence de l'œuvre empêche l'étalement urbain ou des

forages pétroliers sur ou à proximité du site²⁸. La sculpture dans l'art dit « écologique » est toujours « machine à voir »²⁹, mais à voir autre chose qu'elle-même, la nature mais aussi, et peut-être surtout, l'engagement des artistes en vue de sa préservation. À la question « le lieu a-t-il besoin de l'œuvre ? », la réponse est dans ce cas positive. Mais il s'en pose une autre, en plus du classique « You call that art ? » : suffit-il au *Sky Mound* (1991)³⁰ d'avoir été pensé par Nancy Holt pour être de l'art ou s'agit-il plutôt d'une décharge nouvelle génération portant titre et signature ? Pour que l'art (ici écologique) soit, comme disait Malraux, un « anti-destin », il doit alors congédier l'éphémère, requalifier le beau en éthique, le geste artistique en intention...et peut-être aussi l'art en urbanisme.

Camille Manfredi
 Université de Bretagne occidentale
 CEIMA / HCTI, EA 4249

Bibliographie

- AUBERTIN Céline et Alain CHAREYRE-MÉJON (dir.), *Esthétiques de l'arbre*, Université de Provence, 2010.
- BECKER Wolfgang (dir.), *Nils-Udo. De l'art avec la nature*, trad. par Anne-Sophie PETIT-EMPTAZ, Cologne, Wienand, 1999.
- CLÉMENT Gilles, *Le jardin, art et lieu de mémoire*, Paris, L'Imprimeur, 1995.
- DURAND Régis, « Sur une faille incertaine », in Wolfgang Becker (dir.), *Nils-Udo. De l'art avec la nature*, Cologne, Wienand, 1999, 15-17.
- DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1991.
- FLAM Jack (dir.), *Robert Smithson : Collected Writings*, University of California Press, 1996.
- GARRAUD Colette, *L'artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*, Paris, Fernand Hazan, 2007.
- GOLDBERG Itzhak et Françoise MONNIN, *La sculpture moderne*, Paris, Editions Scala, 2007.

Camille Manfredi

GOLDSWORTHY Andy, *Andy Goldsworthy crée avec la nature*, Arcueil, Anthèse, 1990.

GOLDSWORTHY Andy, *Cahiers d'art contemporain*, n°97, Paris, Galerie Lelong, 1998.

GOLDSWORTHY Andy, *Wood*, New York, Harry N. Abrams, 1998.

GOLDSWORTHY Andy, *Wall*, Londres, Thames & Hudson, 2000.

GOLDSWORTHY Andy, *Stone*, Londres, Thames & Hudson, 2011.

GOLDSWORTHY Andy, *Refuges d'Art*, Lyon, Artha, 2002.

GOLDSWORTHY Andy, *Passage*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

GROS Frédéric, *Marcher, une philosophie*, Carnet Nord, 2009.

HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962 [1935].

KRAUSS Rosalind, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1997.

LONG Richard, *Walking in Circles*, Londres, Anthony d'Offay Gallery, 1991.

LONG Richard, *Walking the Line*, Londres, Thames and Hudson, 2002.

LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1974.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *herman de vries*, Paris, Fage Editions, 2009.

OWENS Craig, « Earthwords », in Jeffrey KASTNER and Brian WALLIS (dir.), *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon, 1998.

POINSOT Jean-Marc, *L'Art au XX^e siècle et les mégalithes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1986.

REIDELSHEIMER Thomas, *Rivers and Tides. Andy Goldsworthy, Working with Time*, San Francisco, Roxie Releasing, DVD, 2001.

ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

RUGG Linda Haverty, *Picturing Ourselves*, University of Chicago Press, 1997.

SCHAMA Simon, *Le Paysage et la mémoire*, trad. par Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1999 [1995].

SMITHSON Robert, « The spiral jetty », in *Collected writings*, University of California Press, 1996 [1972], 143-153.

THIBAULT Isabelle, « Land Art, mythes et limites du territoire, dynamique du regard », *Edit, Territoires*, n°3, mars 2006. URL: [<http://www.edit-revue.com/?Article=99>]

- TIBERGHIE Gilles A., *Land Art*, Paris, Dominique Carré, 2012 [1993].
 TIBERGHIE Gilles A., *Nature, art, paysage*, Paris, Actes Sud, 2001.
 TIBERGHIE Gilles A., « Cheminements », *Les Carnets du paysage*, n°11, Paris, Actes Sud, octobre 2004.
 TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

notes

- ¹ Paul Valéry, en 1923, abordait « le problème des musées » en termes de « tumulte de créatures congelées », de sentiment « d'horreur sacrée », de « solitudes cirées qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l'école », d'œuvres qui se « tuent » les unes les autres. Paul Valéry, « Le problème des musées », *Œuvres II*, Paris, Pléiade, 1923, 1290-1293. Dans son introduction à l'*Esthétique*, Hegel voyait quant à lui dans les musées la concrétisation de la fin de l'art par l'abolition de son caractère sacré au profit d'une jouissance uniquement perceptive et profane.
- ² On pense également aux empreintes de mains laissées au sommet des montagnes par Claudio Parmiggiani, un des chantres de l'*arte povera* italien qui s'opposera obstinément à ce que ses œuvres en creux soient signalées au public de quelque manière que ce soit.
- ³ Gilles Tiberghien, « Cheminements », *Les Carnets du Paysage*, n°11, Paris, Actes Sud, 7.
- ⁴ Thomas Riedelsheimer, *Rivers and Tides*, DVD, San Francisco, Roxie Releasing, 2001.
- ⁵ Colette Garraud, *L'Artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*, Paris, Fernand Hazan, 2007, 16.
- ⁶ URL: [www.stridingarches.com].
- ⁷ Jean-Marc Poinot, *L'Art au XX^e siècle et les mégalithes*, Publications de l'Université Rennes 2, 1986, préface. Voir également Colette Garraud, *op. cit.*, 42.
- ⁸ « Si la règle de l'art est la beauté, l'art est une incarnation de la beauté supérieure à la nature, laquelle est gouvernée (aussi) par des principes autres que la beauté. Par conséquent, loin de devoir imiter la nature, l'art nous donne la mesure du jugement que nous portons sur la beauté naturelle : la hiérarchie de l'art et de la nature est inversée. » (Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.)
- ⁹ Gilles Clément, *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, Paris, L'imprimeur, 1995, 529.
- ¹⁰ Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Dominique Carré, 2012 [1993], 96.
- ¹¹ « Attaining the essence of movement, change, fluidity and time » (Andy Goldsworthy, *Refuges d'Art*, Lyon, Artha, 2002, 45.)
- ¹² Ces pratiques sont également récurrentes chez Nils-Udo (« Wind Raft », 1979) et rappellent le « Wooden Boulder » de Nash, rocher de bois confié à un cours d'eau gallois entre 1978 et 2003 et dont le progrès dans la rivière sera suivi au cours des 26 années de réalisation de l'œuvre.

Camille Manfredi

- ¹³ Dans son *Court traité du paysage* (Paris, Gallimard, 1997), Alain Roger voit dans le Land Art une « volonté d'étendre à l'infini la sentence artistique » (47), de « paysager la planète » (42) ou de « faire de l'univers un champ de paysages » (47). Susplicieux envers ce qu'il appelle la « verdolâtrie » (134), il l'est également envers l'écologie et sa dimension patrimoniale du paysage.
- ¹⁴ Andy Goldsworthy, *Stone*, Londres, Thames & Hudson, 2011, 107.
- ¹⁵ Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962 [1935], 23.
- ¹⁶ *Ibid.*, 79.
- ¹⁷ Herman de Vries cité par Cornelis de Boer, Anne Moeglin-Delcroix, *herman de vries*, Paris, Fage Editions, 2009, 81.
- ¹⁸ Voir également l'usage que fait Goldsworthy du bois brûlé, installé en cairns dans des forêts plantées pour la production du charbon de bois. Le travail de l'artiste se fait ainsi tout autant sur la destination que sur l'origine du matériau.
- ¹⁹ Évoquons le projet abandonné de la ferme des Belon, ancien centre de formation de la résistance où l'artiste a jugé son intervention néfaste à l'énergie du lieu, dans le sens où elle risquait d'en faire un mémorial.
- ²⁰ Colette Garraud, *op. cit.*, 121.
- ²¹ Régis Durand, « Sur une Faille incertaine », Wolfgang Becker (dir.), *Nils-Udo. De l'art avec la nature*, Cologne, Wienand, 1999, 15-17. Ironiquement, Daniel Buren parle quant à lui de « photo souvenir », uniquement documentaire et distincte de l'œuvre *in situ*.
- ²² « Le geste créateur ne fait que se déplacer, passant de la main qui tient le pinceau au doigt qui appuie sur l'obturateur. Et dans la fraction de seconde où l'on cadre, les créations culturelles chassées par la porte rentrent par la fenêtre, entraînant avec elles la mémoire des générations. » (Simon Schama, *Le Paysage et la mémoire*, trad. par Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1999 [1995], 19.)
- ²³ Citons le Little Sparta de Ian Hamilton Finlay, le Caen-Y-Coed de David Nash, le Jardin des Tarots de Niki de St Phalle.
- ²⁴ Dans *Rivers and Tides*, Goldsworthy cite Brancusi : « why talk about sculpture when I can photograph it ? »
- ²⁵ « The range of convergence between Site and Nonsite consists of a course of hazards, a double path made up of signs, photographs, and maps that belong to both sides of the dialectic at once. Both sides are present and absent at the same time. The land or the ground from the site is placed in the art (Nonsite) rather than the art placed on the ground. The Nonsite is a container within another container - the room. The plot or yard outside is yet another container. Two-dimensional and three dimensional things trade places with each other in the range of convergence... A point on map expands to the size of a land mass. A land mass contracts to a point. Is the Site the reflection of the Nonsite (mirror), or is it the other way around? The rules of this network of signs are discovered as you go along uncertain trails both mental and physical. » (Robert Smithson, « The

spiral jetty », *Collected writings*, University of California Press, 1996 [1972], 143-153, note 1, 153.) Voir également Craig Owens, « Earthwords », Jeffrey Kastner and Brian Wallis (dir.), *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon, 1998 [1979].

²⁶ Lyotard rappelle que l'Art comme figure non signifiée ne peut être incorporée dans l'espace linguistique que s'il est « ébranlé ». « On ne peut pas passer de l'autre côté du discours : on ne peut passer à la figure que de l'intérieur du discours, car la figure est logée dans le langage [...] Le langage n'est pas un milieu homogène. Toute parole est habitée par un double mouvement : la signification conventionnelle, déclarative, textuelle, celle du signe, du langage institué : le discours; et aussi le travail du désir, c'est-à-dire le sens, qui varie d'un sujet à l'autre, d'une situation à l'autre : le figural. Tout système, qu'il soit linguistique ou iconographique, rencontre des éléments extérieurs qu'il ne peut pas intégrer, par exemple des éléments visibles. Pour qu'une articulation soit possible à l'intérieur de ce système, il lui faut extérioriser ces éléments. Il fabrique son autre : le figural. Mais comme on ne peut pas passer de l'autre côté du discours, cet autre est aussi en lui. La figure rejoint le langage en se dédoublant elle-même : figure-forme (hors langage) / figure-image (qui exprime le sens). Entre les deux, pour tenir l'objet tout en le maintenant à distance, s'ouvre un espace de désignation. [...] Espace de désignation et espace figural se manifestent dans l'art. Un œil, un horizon, ébranlent le discours de l'intérieur, en son centre. Cet œil qui creuse un puits est dans la parole et aussi hors parole. Il dit une vérité qu'on n'attend pas, qui détonne dans le discours. » (Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1974, 13.)

²⁷ Le jardin est baptisé « Little Sparta » en opposition à l'Athènes du Nord qu'est Edimbourg, symbole du pouvoir et de l'establishment. La dénomination comme « temple » cherchera ainsi à soustraire le parc aux systèmes de taxation des galeries et musées, sans succès néanmoins. Les textes et symboles disséminés dans le jardin vaudront à Finlay des suspicions de sympathies nazies, bien qu'il ne s'agisse en fait que d'une part des références faites par l'artiste à la culture occidentale ; la grande majorité de ces références est empruntée à Ovide, aux philosophes présocratiques, à la révolution française, au folklore écossais ou à la seconde guerre mondiale.

²⁸ La *Spiral Jetty* de Smithson fut ainsi menacée en 2008 par des projets d'exploration pétrolière de la Canadian Oil Company ; l'exploration fut interdite par crainte de trop lourds impacts visuels sur l'œuvre – laquelle disparut sous les eaux dans les années 1980 pour ré-émerger en 1999 suite à une longue période de sécheresse. Les *Sun Tunnels* de Nancy Holt sont également menacés par des projets de forage. Inversement, Christo fut forcé de modifier le tracé de *Running Fence* (1976) pour ne pas entraver la circulation des animaux.

²⁹ Colette Garraud, *op. cit.*, 86.

³⁰ *Sky Mound* est une installation en forme de décharge recouverte d'une bâche de plastique recyclé permettant la réutilisation du méthane comme source d'énergie renouvelable.

